

VASTOS CÂNONES E PENSAMENTOS

[Metadata, citation and similar papers at core.ac.uk](#)

Faculty of Veterinary Medicine UFRGS

João Manuel dos Santos Cunha

RESUMO: *The Brazilian contemporaneous writers who had chosen the cinematographic language as second nature of the literary work finish by canonize the modernist texts. Stating their predecessors, today's fictionists affirm the hope that that vanguard had in the democratization, amplification and education of the reader.*

PALAVRAS-CHAVE: *Modernismo, prosa cinematográfica, democratização cultural.*

*“O que dá corpo à ficção, de fato, não é a invenção de uma história, é a construção de uma rede de signos e de agenciamentos de signos capazes de quebrar o regime ordinário do desfile de imagens e da associação de palavras às coisas.” Jacques Rancière, “O novo endereço da ficção”, In “Mais!”, *Folha de São Paulo*, 13.12.98, p.3.*

Nas primeiras décadas deste século, quando começaram a se desenhar os esquemas de globalização, que já apontavam para a indiferenciação (mas não universalização) de repertórios pelos meios de comunicação de massa, escritores de vanguarda depositaram, no cinematógrafo e nos procedimentos fílmicos, muito de suas esperanças de que formas e técnicas narrativas pudessem ser renovadas. Por meio dessa aproximação, os modernistas brasileiros apostaram na educação e ampliação do público leitor e na democratização do espaço literário.

Autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade experimentaram em profundidade as possibilidades de equivalência entre linguagem verbal e imaginário cinematográfico, produzindo textos que se mantêm como referencial mesmo em tempos de equivocada valorização da cultura de massa por parcela considerável de escritores brasileiros contemporâneos.

João Manuel dos Santos Cunha é professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Letras e no de Mestrado em Educação da UFPel.

O interesse de Mário de Andrade pelo cinematógrafo veio a ser decisivo na elaboração e execução de seu projeto literário. Multiplicado autor de ficção, poesia e ensaios, além de crítico de literatura, música e artes visuais (inclusive de filmes), interessado em compreender as circunstâncias da criação estética, Mário procurou no cinema lições de como apreender a espontaneidade do cotidiano, para retrabalhá-lo em cortes e cenas, isolando ângulos, destacando volumes, delineando contornos, aproximando detalhes. Montando, enfim, em seu *écran* particular de folhas brancas, livros-filmes moderníssimos: a literatura de circunstância andradina, enformada por forte imaginário cinematográfico.¹ Afinal, quando ele declara, em 1922, no número inaugural de *Klaxon*, que “a cinematografia é a criação artística mais representativa de nossa época, [que] é preciso aproveitar-lhe a lição” (1976, n.1, [1922, maio] p.2), está não só demonstrando interesse ostensivo pelo cinema, mas evidenciando-o como fato integrante da militância modernista.

Entre as idéias que passaram pelo crivo andradino, fincado na realidade brasileira, estão, indubitavelmente, aquelas que resultam de reflexão iluminada por sua intensa relação com as artes fotocinematográficas. Assim, antropofágico antes dos “manifestos antropófagos”, Mário apropria-se de modelos, técnicas e temas, ultrapassando o estigma da influência e construindo um projeto cultural e estético inconfundivelmente brasileiro. Nesse percurso, o cinematógrafo, proporcionando-lhe a “cena muda” em que exercita o olhar analítico, tem a sua importância e o seu lugar, remarcados que estão na “superfície de imagens” de textos como o idílio experimental *Amar, verbo intransitivo* e a polifonia simultaneísta de *Macunaíma*.

Verdadeira bricolagem de estilos e técnicas não só exclusivos da literatura, a escrita de Mário de Andrade articula, com rapidez e síntese simultaneístas, processos narrativos que só serão experimentados no continente americano algum tempo depois (Faulkner, Dos Passos, Borges, Cortazar). Nesse sentido, ele adianta de anos – e, em alguns aspectos, de décadas – discussão e prática de modos e técnicas caros às vanguardas. Por outro lado, se pensarmos nos textos simultaneístas europeus dos anos posteriores à Segunda Guerra (Sartre, Malraux, Camus, Vian, Cocteau), a conclusão poderia ser idêntica. Ressalvadas as condições absolutamente diversas em que a prática se dá, no domínio do cinema falado, poderíamos constatar que ele transitou por espaços que apenas décadas depois seriam percorridos pelo *Nouveau Roman* e que acabariam por desaguar no *Ciné-roman* dos anos sessenta (Robbe-Grillet, Duras, Sarraute). Ou seja, se Mário de Andrade experimenta e alcança um texto simultaneísta filmico, não é somente porque ele entendeu que as técnicas desenvolvidas pelo cinematógrafo poderiam aportar à literatura elementos novos para uma arte que deveria estar necessariamente em dia com a rapidez e a economia dos modos narrativos

¹ Em *A lição aproveitada: Modernismo e cinema em Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1998, defendo a tese de que Mário, ao criar uma “estética da simultaneidade”, impregnou seu projeto literário com o processo e os procedimentos cinematográficos do cinema mudo; para tanto, analiso, em profundidade, textos em prosa e verso produzidos por ele nos anos vinte, de Paulicéia desvairada (1922) a *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma* (1928).

para as quais os incipientes meios de comunicação de massa apontavam. É, também, porque ele misturou – visada crítica, consciente e lúcida – temas, técnicas, estilos, modelos, processos e procedimentos, viessem de que tempo e de que espaço viessem: colagem que identifica projeto estético para uma literatura que quis e fez brasileira, instauradora de produto novo com a marca inconfundível da originalidade e em consonância com tempos de democratização do objeto cultural.

Assim como é possível esboçar uma espécie de poética cinematográfica marioandradina, tal como ela se deixa ler em vários escritos teóricos, nos romances, na crítica e nos prefácios, é factível demonstrar a natureza filmica da narrativa modernista de Oswald de Andrade, “biscoito fino” que a massa leitora consumiria pelo século afora.

O jovem Oswald exercitara-se na resenha e comentário de filmes através de colunas publicadas em jornais de São Paulo. Embora sua crítica, nesse tempo (1905-1911), fosse bastante convencional, pois apenas seguia as estréias mais importantes, noticiando a exibição de filmes e “*anotando curiosidades a respeito de um mundo um tanto sentimentalizado*” (CHALMERS, 1971, p.xv). como o do espetáculo de massas, a atividade evidencia o interesse pela novidade das “*fitas de arte*” (*Apud* CHALMERS, *op. cit.*, p.xvii). e do trepidante mundo das estrelas de cinema. Anos mais tarde, em 1926, com “O sucessor de Rodolfo Valentino”,² ficção curta, Oswald, já com pleno domínio da técnica cinematográfica que começara a desenvolver em textos como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, reafirma o projeto modernista de aproximar a literatura do cinema.

Essa prosa cinematográfica de Oswald, que, para Haroldo de Campos, era resultado de “*um tempo que requeria uma nova poesia e uma nova prosa, comensuradas ao cinema*” (CAMPOS, 1971, p.xl), caracteriza-se pela descontinuidade cênica e pela tentativa de simultaneidade, obsessão do Modernismo que teve em Mário de Andrade o seu teórico mais entusiasmado e o praticante mais bem-sucedido. Em *A escrava que não é Isaura*, Mário defende a idéia de que os escritores modernistas “*o que cantam é a época em que vivem*” (ANDRADE, 1980, p.297) e apresenta as leis estéticas da nova literatura, incluindo o “polifonismo”. Essa palavra foi usada por ele com o sentido comumente empregado no âmbito da composição musical e vai corresponder à “simultaneidade” invocada para a conformação dos experimentos modernistas. Quando Oswald traz da Europa o seu *Memórias sentimentais de João Miramar*, em 1923, Mário já lançara a idéia da simultaneidade e descontinuidade cênica em prosa de ficção e já começara a escrever *Amar, verbo intransitivo*, o romance cinematográfico que levaria quatro anos de gestação até ser publicado em 1927.

Quando consideramos a prosa inaugural de Oswald como cinematográfica, característica já apontada por Antonio Candido, Roger Bastide e Duarte Mimoso-Ruiz,³ entre outros, e por todos eles entendida como sendo decorrente do uso do

² Publicado em “Feira das quintas”, coluna que Oswald de Andrade assinava no Jornal do Comércio entre 1926 e 1927.

³ Os críticos fazem referência a essa característica da obra de Oswald de Andrade nos seguintes textos: Antonio Candido, “Estouro e libertação”, 1945; Roger Bastide, “Notas de leitura – Marco Zero”, 25.11.43; Duarte Mimoso-Ruiz, “L’écriture moderniste d’Oswald de Andrade et le modèle cinématographique”, 1989, p.60.

simultaneísmo, concluiremos que essa qualidade remete para a produção de um texto montado por segmentos autônomos, de forma semelhante ao que ocorre com a montagem de planos e seqüências filmicas. Ora, quando Oswald retorna de sua primeira viagem à Europa, em 1912, vem exaltando o culto às “palavras em liberdade” – consequência de seu contato em Paris com o “Manifesto futurista” de Marinetti – e anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica. Dez anos depois, numa outra volta da Europa, traz as *Memórias sentimentais*. Nesse intervalo, o juvenil cronista cinematográfico de jornais paulistas compreendeu o cinema como uma possibilidade de dinamismo e síntese, ligado às mutações de sua época. Tal entendimento possibilitou-lhe experimentar o anti-romance, valorizando o imaginário cinematográfico do leitor, adestrado nas novas técnicas de contar histórias. Oswald reivindica, assim, para a literatura modernista, formas e esquemas narrativos que remetem aos modelos de montagem técnica inventados por cineastas como David W. Griffith e Serguei M. Eisenstein.

As experiências renovadoras levadas a termo no primeiro Modernismo – a nossa “alta modernidade” – instalaram a palavra literária no contexto democrático de uma emergente cultura de massa, com consequências estéticas que atravessaram o século. Sessenta anos depois, em plena era da barbárie globalizada, já não se trata mais de aproximar o literário de outros modos de produção cultural: em tempos de “pós-modernismo”, o que prospera é o “*vale-tudo ideológico e estético*”, no domínio exclusivo do lucro fácil e indiferente a “*qualquer teorização ou crítica*” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.203ss). É nesse agônico espaço finissecular, que, entre jô, brunas e chicos, prevalecem as mentiras tropicais de uma literatura cuja especial circunstância é o interesse mercadológico, movido pelo ganho farto e imediato. O que o leitor tem para ler, então, são textos que “*apenas mimetizam o baixo teor informativo*” (Ibid.) de produtos das tecnologias da imagem. Aproximar a literatura do cinema, hoje, significa escrever já tendo em vista a passagem imediata e literal do texto literário para imagens redutoras dos meios de comunicação eletrônicos, segundo o imperativo da baixa cultura de massa: “leia o livro, veja o filme, curta a minissérie e a novela global”.

O que move esses fabricantes de textos “pós-modernos”, como se vê, não é mais, como programaram os modernos do início do século, o desejo de ampliar e educar o público leitor para o exercício democrático da fruição de produto com alto valor cultural. Nesse “*vale-tudo ideológico e estético*”, entretanto, escritores há que, elegendo o cinematográfico como segunda natureza do literário, inscrevem-se na linha do projeto modernista dos anos vinte. Refiro-me a autores como Rubem Fonseca, Zulmira Ribeiro Tavares, Dalton Trevisan ou Raduan Nassar, entre poucos outros.

O caso de Rubem Fonseca é exemplar. Sua narrativa não é cinematográfica porque fala de cinema, aproveitando apenas estereótipos veiculados pela tecnologia de imagens, ou simplesmente porque mimetiza os procedimentos filmicos. Seu comprometimento é de outra ordem.

Em 1994, Fonseca publica *O selvagem da ópera*, texto literário de ficção

para ser lido como se fosse um filme: “*Isto é um filme*” (1994, p.9), diz o escritor no início do romance. Não se trata de versão inicial que dará origem a um roteiro cinematográfico, não é um argumento, nem mesmo um roteiro escrito. Seria a descrição de um filme que, pelo signo verbal literário, passa diretamente do imaginário cinematográfico do narrador para o *écran* de folhas brancas do livro. E daí, para o imaginário do leitor-espectador-montador do livro-filme. Sucedem-se, então, os “planos” e os “movimentos de câmara”; a montagem das cenas pode se dar por “fusão” ou por cortes abruptos em profundidade de tempo e espaço. O “filme” é montado sob e com os nossos olhos, numa vertiginosa sucessão de “*travellings*”, com variação de ângulos, “planos fixos”, “congelamentos”. A “cena falada” abre com um “plano de conjunto” (“*Vultos aparecem na tela escura (...), percebe-se que uma mulher luta para se livrar de um agressor maior e mais forte*”) e termina em “*close*” (“*Um fio de sangue sai da sua orelha esquerda*”). “*Fim*” (Ibid., p.7 e 246).

Há uma certa ironia que aflora nesse texto: é como se Rubem Fonseca estivesse querendo responder à crítica que, desde os anos setenta, vem encontrando procedimentos fílmicos em sua ficção, lendo seus contos, novelas e romances como se o escritor tivesse simplesmente elegido o cinema como paradigma formal que atravessasse sua escritura. O problema remarcado com tal tipo de leitura é o de que, ao apenas apontar o fato, ela deixa de refletir em profundidade sobre ele: quer dizer, ao valorizar exclusivamente os evidentes processos técnicos da fatura literária, não busca localizar o sentido que os procedimentos formais traduzem. A questão não é, definitivamente, apenas analítica. É preciso desmontar o texto, explicá-lo pelo viés desse pressuposto paradigma. Fonseca, ao dialogar preferencialmente com textos fílmicos – em detrimento de todos os outros textos literários que o precederam –, está não só projetando seu imaginário cinematográfico sobre a folha em branco que recebe sua ficção, como apostando na cumplicidade do leitor contemporâneo, formado primordialmente pela leitura de fragmentadas imagens em centenas de filmes. Ao mesmo tempo, entretanto, um outro pólo enforma a ficção de Fonseca: aquele que compreende a produção experimental e pioneira do primeiro Modernismo, precursora do jogo lítero-cinematográfico que contava com a habilidade de um leitor-cineasta, aprendiz de montador da ficção fatiada dos tempos modernos. Esses textos-matrizes são, indubitavelmente, a prosa renovada e renovadora de Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988),⁴ Rubem Fonseca assume, na própria estrutura ficcional, a eleição do cinematográfico como segunda natureza do literário. Nesse sentido, o romance afirma sua qualidade de inovação ao privilegiar o cinema não apenas como influência assimilada pela literatura, mas misturando, literalmente, na própria tessitura, as duas estéticas essencialmente narrativas: o protagonista é um cineasta que se instrumentaliza para realizar um filme, narrando, em primeira pessoa, a gênese da empreitada, ao mesmo tempo em que o romance se escreve. Nesse contexto, os personagens, inclusive o próprio narrador, não

⁴ As referências a essa obra serão indicadas pelo número de página entre parênteses, logo após a citação.

evoluem “literariamente”, mas por fragmentos que se associam de forma inesperada e irregular, pela presentificação de cenas iluminadas pela oposição “real”-“sonho”, ou “imagens-reais”-“imagens-fílmicas”. Tal jogo figurativo, proporcionado pela inusitada técnica, coloca em cena três tipos de imagens: as dos fragmentos da realidade vivida pelo cineasta-narrador; as dos seus sonhos e as do imaginário fílmico, comuns ao protagonista e ao leitor.

A realidade ficcionada do romance corresponde às três histórias que correm paralelamente ou de forma intercalada pelos três capítulos do livro. A primeira é a da própria “vida real” do personagem principal, em que são mesclados fatos de seu passado com Ruth – filme em *flash-back* –, trazidos para o presente pela memória – imagens em *flou*, fugidias e recorrentes – e as peripécias vividas no agora, caótico e atravessado por sonhos sem imagens. A segunda, em que o herói-sem-nome entra por acaso, tem como fulcro o detetivesco imbróglio do roubo dos diamantes e é novelesca, carnavalesca, televisiva, “brasileira”, urdida nos limites da inverossimilhança. A última, na qual o cineasta-escritor se envolve por vontade própria, é internacional, *thriller* em cinemascopo colorido e desenvolve-se nos dois lados da fronteira murada de Berlim, em espaço de oposição realidade vivida-realidade projetada: é a do frustrado resgate do manuscrito de Bábel, em meio a lances de espionagem e guerra fria.

Os fragmentos narrativos que correspondem aos sonhos do narrador são intercalados às seqüências das histórias entrelaçadas e separados dos blocos textuais dessas histórias por um espaço em branco: soltos na totalidade gráfica do livro, permeando a ação como se fossem provisórios curta-metragens a problematizar a narrativa “normal”. O narrador, entretanto, pode até sonhar que se vê sonhando, mas ainda aí o sonho não tem imagens, o que há é uma “tela negra” (p.277); o que se relata são conceitos da matéria sonhada, não formas esbatidas em luz e movimento.

A “realidade ficcional” faz sentido apenas quando o cineasta-escritor aporta à sua narrativa o olhar cinematográfico. Somente assim pode ser montado e visto (iluminado) um quadro articulado que lhe permita pensar sobre sua trajetória existencial. Tal jogo lítero-cinematográfico só é possível, no entanto, porque o narrador conta com o olhar fílmico de um leitor-espectador educado para essa tarefa. Se não fosse assim, esse livro seria um filme falado em tela negra.

Essa é uma literatura de presentificação: como no cinema, descrição de personagens e desenvolvimento da ação não se fazem por modos de escrita literária habitual. Assim, entre centenas de outros exemplos, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, uma mulher não é bela nem feia, alta ou baixa, gorda ou magra, meiga, triste, fria ou alegre; não tem “olhos oblíquos” ou “cabelos negros como a asa da graúna”. A personagem, simplesmente, “parecia a Hanna Schygulla” (p.130). E passa a ser a atriz alemã Hanna Schygulla. Referida como Hanna, é Hanna Schygulla, como em tantos filmes de Fassbinder. Ou no filme-realidade que o autor literário vive em Berlim. Dessa forma, a visualização tende a ser a mesma para todo leitor-espectador. Não haverá, como no caso de outra alemã literária, a Fräulein de Mário de Andrade, “51 Elzas” (1980, p.22). É o narrador que nos fez ver: pelo “já-visto” no cinema,

vemos o “novo-visto” literário, atualizado pela utilização do duplo código – a palavra escrita que significa a imagem filmica. Entramos, por essa via, no jogo de presentificação proposto pelo autor, construindo, com ele, o sentido desse livro-filme.

É de tal artifício, desenvolvido ao longo de todo o livro, que se tece a narrativa. Dessa forma, as referências vão sendo seqüenciadas pela palavra escrita do narrador, filtradas pela luz do seu *écran* pessoal, e decodificadas pelo receptor em luminosas imagens filmicas. De fotogramas provisoriamente parados dos filmes de James Bond, aos do falcão maltês de Dashiell Hammett e Humphrey Bogart. De personagens vividas em outras telas por Bette Davis e Joan Crawford – Mildred, a “*imitações baratas*” de Marilyn Monroe ou a uma personagem que se instala no espaço amplo da página branca por imagens filmico-televisivas: é Wilza Carla, carnavalizando a trama brasileira. Outra personagem é pálida, mas de uma palidez de “*atrizes japonesas em filmes de samurai*”. Se é necessário presentificar os seios de uma outra mulher, a referência é a imagem-voz de um cineasta, a de Jean-Luc Godard, no filme *Detetive*: “*ah! les poitrines des jeunes filles!*”. Se o protagonista precisa se livrar de uma situação perigosa, o modelo da ação é o filme policial: “*vi muitos filmes em minha vida para não saber como escapar de uma perseguição*”. Enfim, os seres literários são *sempre*, antes de criaturas de papel, imagens de luz e sombra: o irmão tele-evangelista é eloqüente como Burt Lancaster em *Elmer Gantry (Entre Deus e o pecado)*; Isaak Bábel, o escritor russo, tem o rosto do ator inglês Alexander Knox; o misterioso “*homem da capa*” tem a fisionomia “*repugnante e ameaçadora*” de Richard Widmark em *The kiss of death (Beijo da morte)*. E assim por diante.

Ao dialogar mais “visivelmente” com filmes do que com todos os textos literários que o precederam, o romance evidencia sua singularidade ao afirmar sua diferença, fulcrada que está na inovação do paradigma que o sustenta. O “policial”, o “enredo mistério”, a “trama de perseguição”, o “detetivesco”, em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, são muito mais filmicos do que literários, considerada a tradição dos dois discursos. Nesse sentido, Fonseca, ao trazer para seu texto modelos de narrativa próprios da ficção filmica, sublinha a necessidade que seu protagonista tem de buscar, nos sonhos e nos filmes, imagens que possam ajudá-lo a superar uma realidade que se apresenta cada vez mais insuportavelmente difícil de ultrapassar. Com isso, prevalece a idéia de que se só o cinema pode tornar algumas coisas possíveis, apenas a literatura pode expressá-las. Para discutir questões como essa, é que o autor abre espaços constantes nos quais elabora verdadeiros ensaios sobre a relação literatura-cinema. É o caso de duas conversas entre o narrador e o velho sábio judeu, seu amigo Gurian, as quais, ainda que perfeitamente inseridas no desenvolvimento do enredo, esclarecem sobre o que pensa o autor literário a respeito do texto que pratica. Gurian sustenta que “*o cinema não tem os mesmos recursos metafóricos e polissêmicos da literatura*”; que o cinema é reducionista e simplificador: “*Se eu me sentar no corredor do hospital vejo um filme – as pessoas se movimentando, falando, chorando, carregando coisas, esperando, etc. O cinema não é mais do que isso*” (p.56). Ao

que o cineasta-escritor pondera: “*Pode ver um livro também, olhando o corredor. A literatura também não é mais do que isso*” (p.56). Note-se que ambos, ao se referirem à percepção do real que se desenrola no corredor do hospital, usam o verbo ver – “*vejo um filme*”; “*pode ver um livro*”. É natural que o cinema possa fazer ver a realidade, nem que seja formatando um mundo de segunda mão (ou de segundo olhar), mas, sustenta o narrador, a literatura também pode fazer ver essa realidade. Páginas adiante, o tema retorna, noutra digressão dissertativa pela qual, citando Joseph Conrad, o cineasta diz que a tarefa do escritor é a de fazer o leitor ouvir, sentir e, acima de tudo, ver. Sem conceder que tal frase seria uma confissão dos limites da literatura, pois, afinal, quem pode fazer o leitor ver é, na verdade, o cineasta, Fonseca conclui, pela voz de Gurian, que, “*acima de tudo, o que importa é fazer o leitor pensar*” (p.77).

Para o *alter ego* de Rubem Fonseca, o cinema, então, permite aportar à literatura algo que pode acionar o pensamento do receptor de uma forma mais complexa e conseqüente, fazendo-o não somente ver e pensar, mas ver e pensar em níveis mais profundos de reflexão. Esse algo seria o referencial imagético propiciado pelo cinema, acervo de luz e movimento, comum ao imaginário do leitor-espectador e do escritor-cineasta. Ao caráter polissêmico e metafórico da palavra literária, estaria, assim, sendo acrescido o poder de síntese e eficácia do signo cinematográfico, ampliando a capacidade que a literatura tem de criar, na mente do leitor, uma vasta, complexa, profunda e permanente interação de símbolos, conceitos e emoções. Livro e filme, amalgamadas suas naturezas, deixariam de ser “*mais do que isso*” – a mera possibilidade de contar o real: o que acontece no corredor do hospital –, para se constituírem em objeto cultural e estético que provoca e exige a reflexão do receptor, educando-o para ver, sentir e, acima de tudo, pensar o mundo.

As invenções de Rubem Fonseca, vistas sob esse ângulo, ultrapassam o pátio do imaginário simbólico e alcançam a concretude de pessoas, atos e fatos, possibilitando que o homem seja capaz de transcender a estupidez do real. De sua obra, podemos dizer que se constitui como projeto literário situado num espaço de reflexão novo, ampliado para além daquele proporcionado pela habitual palavra romanesca.

Nesse domínio de percepções ilimitadas, o que Fonseca faz é canonizar as intenções e os alcances do texto cinematográfico do primeiro Modernismo. Seu leitor, cuidadosamente educado na leitura da palavra-imagem, detentor que se torna do novo e duplo código, aprende a refletir sobre o que vê-lê, longe de facilidades “pós-modernas”. Tal prática, sem dúvida, está ligada a uma modernidade conseqüente e é instaladora de relações renovadas entre receptor e obra literária.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. Posfácio. In: *A escrava que não é Isaura, Obra imatura, Obras completas*, v.1. São Paulo, Martins, Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.

- _____. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo, Martins, Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- BASTIDE, Roger. Notas de leitura – Marco Zero. In: *Jornal Estado de São Paulo*, 25.11.43.
- CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande, Obras completas*, v.2. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1971.
- CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: *Brigada Ligeira*. São Paulo, Martins, 1945.
- CHALMERS, Vera. Desconversas. In: ANDRADE, Oswald de. *Telefonema – Obras Completas*, v.10. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1971.
- FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- _____. *O selvagem da ópera*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- KLAXON. São Paulo, SCCT/SP, 1976. Ed. fac., n.1 [1922, maio], p.2.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte. L'écriture moderniste d'Oswald de Andrade et le modèle cinématographique. In: *Le verbal e ses rapports avec le non verbal*. Montpellier, Publications de la Recherche, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura na era da globalização. In: *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.